



Ю. М. Карасевич

МЕТОДЫ РАСКРЫТИЯ ЛИЧНОСТИ НА ТЕЛЕЭКРАНЕ

Если обратиться к истории газет, отечественного радио и телевидения, то нетрудно обнаружить одну из главных особенностей российской прессы – ее искренний, активный, постоянный интерес к человеку, к его жизни и духовному миру.

Влияние на различные сферы общественной жизни телевидение осуществляет через человека, через «призму» человека. «Живой человек на экране несет в себе зерно художественности», – писал Саппак, – экран типизирует человека, экран демонстрирует его характер, экран ставит его в особые отношения со зрителем». Именно он, человек, интересен нам в первую очередь. Именно он приковывает зрителя к телевизионному экрану. Именно он помогает увидеть в окружающем мире прекрасное, дает ценностные ориентиры и пробуждает доброту, совесть, достоинство... и надежду.

Развернуто представить человека на экране – это значит понять, узнать «каков он есть», отыскать к нему кратчайшее расстояние, соприкоснуться с неповторимым характером. И здесь важно журналисту завоевать доверие, а это можно сделать собственной доверительностью и душевной чуткостью. Ибо без увлечения человеком, без живого интереса к его делу, работе, творчеству никогда не получится подлинного раскрытия личности на экране.

«Доверительные отношения между людьми, – пишет Б. Н. Лозовский, одна из всегда желанных целей общения. А сам термин «доверие» означает не что иное, как убежденность или уверенность в правоте, честности, искренности и основанное на них отношение к кому-либо. Доверяя, человек говорит о себе, о своих переживаниях, о своей деятельности. И вот этот личностный, откровенный характер информации и придает ей доверительность». Анатолий Аграновский часто вспоминал совет отца, известного журналиста: «Идешь на первое интервью – говори сам. Во второй вечер можешь уже слушать. Вот тогда выйдет разговор». Такое же мнение высказал и известный журналист Василий Песков, сказав о том, что для контакта с

собеседником нужно сначала поговорить самому, то есть расположить человека к себе. «Человек – это сумма прошлого», по утверждению Уильяма Фолкнера. Поэтому так важно узнать о нем как можно больше, в том числе и из других источников. Цель общения журналиста заключается в познании человека, его психологии, его ценностных ориентаций, которые находят выражение в его идеалах, интересах, увлечениях и т. п.

Давно замечено: нас интересует не только как говорит человек с экрана телевизора, но и что он представляет собой как человек. И тут важно в каждом увидеть личность, увидеть событие, и донести схваченное телекамерой до зрителя.

Вот почему так важно сегодня, когда с экранов телевизоров на наши головы обрушиваются пошлость, демонстрация сцен убийства и насилия, когда в новостных программах сплошным потоком идет негативная информация, когда мы уже теряем ощущение реального мира, – раскрыть характер, душу «живого документального человека». Однако раскрыть человека на экране непросто.

Как только появился фотоаппарат, люди научились позировать. Присутствие объектива как бы изменяет человека, он как бы уже чуточку не он, а несколько другой, не такой, каким мы знаем его обычно. Вспомните, если мы приглашаем человека на телевидение, он «специально» готовится, думает о костюме и прическе, нередко «приглаживает» и свои мысли...

Я неоднократно слышал, когда выступающий говорил, что «на телевидении я скажу вот так, хотя в жизни думаю по другому. На телевидении меня все же услышат...»

К сожалению, тележурналисты привыкают к этому. Когда снимаем героя, говорим, как ему держаться, как улыбаться, как говорить. Получается, что мы репетируем «реальную жизнь». Если снимаем в цехе рабочего, говорим, «подойди и закрути вот эту гайку, а теперь иди к этому станку», если комбайнера – возьми в руки колос, посчитай, сколько в нем зерен, а теперь залезай в кабину и т. д.

Режиссер или оператор постоянно дают указания во время съемок, тем самым «программируют» поведение героя, и это вместо прямого наблюдения за реальностью, за «жизнью, как она есть...»

В первом семестре в творческо-производственной лаборатории, которая открыта на теле-студии совместно с кафедрой журналистики, мы записываем пробные студенческие выступления перед камерой. После просмотра видеокассет студенты приходят к выводу, что надо вырабатывать привычку доброжелательно смотреть в объектив и на собеседника, не перебивать его, уметь слушать в кадре...

С будущими журналистами проходят еще занятия и в драматическом театре (спецкурс по актерскому мастерству). Студентов учат умению держаться перед камерой, двигаться, они упражняются в этюдах «на память физических действий», на внимание и т. д., осваивая навыки, необходимые для будущих ведущих телевизионных программ. Студент за время обучения в университете получает профессиональные навыки и уже не волнуется перед камерой так, как это происходит с героями передачи. А как же быть с ними? Когда на большом табло загораются слова «Микрофон включен» и вспыхивает красная лампочка над турелью телекамеры – уже при мысли, что ты остаешься один на один с десятками тысяч людей, – холодеют руки, учащенно бьется сердце, немеет язык...

Человек, как справедливо полагал Дзига Вертов, раскрывается в редкие мгновения, которые нужно уловить. Именно поэтому чрезвычайно важно, чтобы герои были сняты в критические моменты, когда решаются узловые для них вопросы и обнажаются скрытые прежде пружины характера. Об этом же пишет и Зигмунд Фрейд, утверждая, что «только небольшую часть своих поступков человек в состоянии правильно понять и объяснить. Основная же часть его опыта и личности находится вне сферы сознания, и только специальные процедуры, разработанные в психоанализе, позволяют проникнуть в нее». Мы прекрасно знаем, как меняется человек в зависимости от обстоятельств. Их надо только придумать, выстроить, для того, чтобы получить желаемый результат. И здесь следует обратиться к Станиславскому, к «предлагаемым обстоятельствам». «Предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», являются предположением, «вымыслом воображения». «Если бы» всегда начинается творчество, а «предлагаемые обстоятельства» развивают его...

Пока существует реальная действительность, «голая» правда, которой, естественно, не может не

верить человек, творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», то есть мнимое, воображаемое, виртуальное, в которое начинаешь верить так же искренне, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде. Совершенно так же, как верит ребенок в существование своей куклы и всей жизни в ней и вокруг нее.

Учитывая, что «если бы» (по Станиславскому) дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы», мы решили проверить, а что произойдет, как будут вести себя водители, если на их пути встанет изрядно подвыпивший их коллега и будет просить немного бензина, чтобы доехать до города. В те времена, когда мы снимали эту ленту для телевизионного фестиваля ГАИ, бензин еще не стоил так дорого, и полведра всегда можно было попросить...

Предлагаемые обстоятельства – Беляевский тракт на Оренбург. В 20 километрах от города мы поставили грузовик, а роль «пьяного водителя» отлично сыграл народный артист С. Г. Ежков из драматического театра имени Горького. Он соответственно оделся, взял в руки пустое ведро, шланг, чтобы откачать бензин, и стал останавливать едущие мимо машины...

Мы замаскировались на противоположной стороне дороги, снимали (в этом случае «скрытой камерой») на общем плане саму ситуацию. Для нас было важно выявить: дадут водители пьяному коллеге бензин или нет? И вот первый же водитель даже помогает неуверенно стоящему на ногах «шоферу» отлить бензин...

Но как только он «помог» товарищу и поехал, тут же за поворотом, всего через несколько десятков метров, его останавливает сотрудник ГАИ и наш журналист с оператором снимают крупный план водителя уже привычной «открытой» камерой. И спрашивают: почему он дал бензин практически убийце? Реакция водителей была разной – «надо же ему добраться до города», «конечно же, пьян, я вижу, но думаю, доедет все-таки» и т. д.

Но были среди шоферов и те, которые бензин не дали, «как я могу дать ему бензин, когда он еле стоит на ногах». «Беды не миновать». А потом, в финале фильма, и сам Ежков «выходит из образа пьяницы», снимает грим и возмущается: «Я сам прошел войну и хорошо знаю, что такое взаимовыручка, русская доброта... Но так же нельзя...»

По такому же методу «провокации» мы сняли ленту, где водители проезжали мимо инсценированной аварии (в кювете был перевернут мотоцикл, разбросаны вещи, лицом вниз лежал человек (му-

ляж) и т. д.). Многие водители проезжали мимо, как бы не замечая аварии (хотя по правилам должны остановиться и оказать помощь). Потом они объясняли, что «не заметили», «не видели» и т. д. А когда мы бросили на полотно дороги небольшой, но дефицитный гаечный ключ и снимали реакцию «скрытой камерой», почти все останавливались, чтобы поднять его... Конечно, в этом случае, как и в случае с пьяным водителем, мы придумывали предлагаемые обстоятельства, это было нашим «вымыслом воображения». Как актер «верит чужому вымыслу и искренне живет им» (по Станиславскому), так и водители искренне верили в придуманные нами предлагаемые обстоятельства и раскрывались перед камерой.

Определение метода съемки, безусловно, важно для раскрытия человека в событии, но сводить все к приему «скрытой камеры» вовсе не обязательно. Того же эффекта можно добиться другими средствами, если нужно схватить настроение героя, уловить мимолетность – скрытая камера незаменима. Но если нужно идти в глубину проблемы, когда есть возможность часто встречаться со своими героями, не мешает и привычная камера. Режиссер с оператором вправе выбирать методу съемки в зависимости от характера снимаемого эпизода. Иногда даже полезно из наблюдателя стать соучастником, слиться с окружающей средой, дать возможность привыкнуть к телевизионщику настолько, чтобы люди перестали обращать на тебя внимание, не замечали камеры. Такой прием «долгого присутствия», длительного наблюдения был использован нами, когда снимался фильм о работе молодых актеров кукольного театра – выпускников студии известного главного режиссера Оренбургского театра кукол, заслуженного артиста РСФСР Р. Б. Ренца. Мы приходили в театр каждый день, как приходят актеры на работу. Труппа настолько привыкла к съемочной группе, что уже не замечала, когда мы снимаем.

Мы, в свою очередь, не стремились быть невидимками, но и не были на виду...

Очерк об известной оренбургской рукодельнице Ирине Николаевне Маликовой был удостоен звания лауреата и получил главный приз на фестивале в Санкт-Петербурге в 1996 году. «С любовью к женщине» – таков был девиз фестиваля. Старенькая зингерская швейная машинка, унаследованная еще от прабабушки, и изумительное творчество Ирины Николаевны – машинная вышивка, ажурные воротнички, шляпки, платья, пелерины – все это стало лейтмотивом фильма. Работы Маликовой известны и в Москве, и в

Санкт-Петербурге, они хранятся в музеях, и у себя в Оренбурге она устраивает выставки своих изделий. Они для Ирины Николаевны как «живые, любимые, самые разные». Вот почему Маликова с трудом с ними расстается. И когда известный кутюрье Юдашкин предложил ей делать шляпки для своих моделей, она отказалась, заявив, что ей «больно будет видеть, как они уезжают за границу, а она хотела бы, чтобы все ее работы оставались только в России...» А известный бард Розенбаум, посетив выставку, воскликнул: «Да, это вам не песни петь...»

Для нас, журналистов, «открытие Маликовой» стало возможным в результате длительного наблюдения, живого общения с ней. Завоевав доверие, мы установили «личный контакт», разговор с Ириной Николаевной происходил в сугубо домашних условиях, с «глазу на глаз». И это оправданно, так как наша героиня почти не выходит из дома, даже в магазины или на рынок. Она все время работает – и в будни и в праздники. Ей кажется, что она не успеет сделать что-то важное, значительное – потому ее старенькая машинка «крутится», как говорится, «день и ночь...» В фильме она говорит: «Я сказала батюшке, что грешна...» «А в чем грех?» – спросил он. «Я ведь и в праздники работаю...» «Работай, душа моя... А я буду за тебя молиться», – ответил батюшка...

В поисках героя фильма «Оренбургский пуховый платок» мы общались не с одним десятком пуховниц. Для нас важно было найти человека, который и расскажет, и покажет, как создается это чудо – платок и при этом сам проявится как личность творческая, незаурядная. После долгих поисков мы попали в дом супругов Рябининых – Анны Яковлевны и Алексея Григорьевича. Они покорили нас, в первую очередь, своими замечательными платками – как теплыми (традиционная «оренбургская шаль»), так и ажурными белыми – и, конечно же, своей непосредственностью в общении. Они влюблены в свою работу, платок для них – дело всей жизни, и потому об искусстве вязания платка, при этом различных тонкостях и особенностях, они рассказывают часами. А их деревенский говор (они выросли в селе Красногор Саракташского района), необычность построения фраз, эмоциональность и открытость в разговоре – совсем убедили нас в том, что именно они станут героями будущего фильма.

Мы постарались сохранить любовь Рябининых к своему творчеству. А поэтому, прежде чем приступить к съемке, несколько раз побывали у них в гостях. Живое, теплое отношение к вязанию плат-

ков передалось и нам, и через некоторое время мы стали разбираться в узорах платка – где «снежинки» и «ягодки», а где «лучики» и «кошачьи лапки»... Самое главное, своим искренним интересом сумели расположить к себе наших героев. Они доверительно, эмоционально рассказали нам о себе, о своей удивительной работе, показали ее.

«Мы же как отдыхаем – вяжем, – говорила уже на экране Анна Яковлевна, – вот иногда говорим, – я сегодня ничего не делала – ну как же не делала, не вязала... Мы с детства и по сей день вяжем. Мама моя, на 81-м году умерла, – иголки еще в руках были...»

«Я-то и Нюсеньку свою полюбил из-за платка, – вспоминает Алексей Григорьевич, – мы ходили к бабке Репыхе на посиделки, они там вязали платки. И вот приду, смотрю на всех девчат, а она-то лучше всех, вяжет быстро, аккуратно, хорошо у нее все это получается... И так она мне приглянулась. А потом весна настала, вышли они у клуба, а она накрыта этим палантинчиком, – у меня загорело все в душе. Думаю, вот эта девчонка мне и нужна для жизни-то...»

Такое раскрытие героев на экране перед зрителями стало возможным в результате продолжительной съемки, позволившей привыкнуть к камере или даже забыть о ней. Мы снимали живое, документальное течение жизни. Не об этом ли даровании камеры выносить на поверхность затаенные мысли говорил В. Саппак? «Так неужели же человек на экране, сам того не подозревая, попадает как бы под «рентгеновские лучи».

Методом длительного наблюдения, с использованием архивных материалов, снятых за долгие

годы служения в Оренбургской епархии его преемства Леонтия, – был создан фильм о Митрополите Оренбургском и Бузулукском Леонтии. Оренбуржцы прощались с Митрополитом. Никольский собор не вмещал еще такого большого количества прихожан. Камеры с документальной точностью фиксировали столь печальное событие, которое и стало сюжетной линией фильма, а мы все время на протяжении траурной процессии ухаживали на эпизоды, в которых Леонтий был мудрым, добрым, отзывчивым, человеком прекрасной души... Таким, каким его знали оренбуржцы, по многочисленным встречам с молодежью, казачеством, учеными, политиками...

«Схватить жизнь в моменты, которые мы сами переживаем – вот что важно», – писал крупнейший мастер итальянского неореализма Чезаре Дзаваттини. Его в первую очередь интересовали не факты как таковые, а то, что лежит за фактами: «Достаточно поглубже копнуть, и всякий маленький факт превращается в россыпь... каждое мгновение безгранично богато. Банального не существует». И если художник обладает даром заново открывать окружающий мир, то разгадка таится как раз в характере его интересов, в остроте его зрения, в широте кругозора.

«Телевидение – новая область познания человеческой души», – утверждал В. Саппак, – оно поднимает значение человеческой личности, свободу и непосредственность ее выявления». Вот почему уже в самом начале становления телевидения он писал о необходимости «разрабатывать методы телевизионного раскрытия человека перед объективом».